A EXPERIÊNCIA AMOROSA EM OLGA SAVARY E EM OSMAN LINS

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão [1]

RESUMO: O presente artigo constitui uma interpretação a respeito do corpo e suas inter-relações com o erotismo e, por extensão, com o amor, a partir de um diálogo comparativista com o poema "Só na poesia?", da obra *Linha-d'Água* (1987), de Olga Savary, e o romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins. No vigor da encenação erótica dos amantes, estas duas obras operam a recriação poética dos corpos, de modo que a comunhão amorosa instaura uma aproximação significativa do ser humano com a sua origem, como uma possibilidade de reconciliação com a natureza (PAZ, 1994). Sendo assim, a experiência amorosa conduz ao reconciliar-se com a natureza e, ao mesmo tempo, com a natureza do próprio corpo na poeticidade do encontro dos amantes.
PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Amor. Reconciliação.

ABSTRACT: This paper is an interpretation of the body and its interrelationships with eroticism and, by extension, with love, from a comparativist dialogue with the poem "Só na poesia?", *Linha-d'Água* (1987), by Olga Savary, and romance *Avalovara* (1973), by Osman Lins. In place of staging erotic lovers, these two works operate the recreation poetic bodies, so that the loving communion constitutes a significant approximation of the human being with its origin as a possibility of reconciliation with nature (PAZ, 1994). Thus, the experience of love leads to reconcile itself with nature and, at the same time, with the nature of body itself in the poetic meeting of the lovers.
KEYWORDS: Body. Love. Reconciliation.

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho intenta estabelecer um diálogo comparativista entre a poética de Olga Savary (1933) e o romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), de modo a enriquecê-los com novos sentidos e dimensões interpretativas. No poema "Só na poesia?" – que integra a obra *Linha-d'Água* (1987) –, encena-se o manifestar do corpo à luz do elemento da água, o qual se transmuta no próprio envolvimento dos amantes. Por outro lado, a prosa romanesca do escritor pernambucano apresenta a experiência amorosa transfigurada em um verdadeiro rito carnal entre as personagens de Abel e ʘ em meio à paisagem natural de um jardim, circunscrito ao Paraíso.

A riqueza imagética e metafórica da escritura de Olga Savary e de Osman Lins, sobretudo em relação à recriação dos corpos, advém da figuração do amor como uma possibilidade legítima de reconciliação do homem com a natureza (PAZ, 1994). Deste modo, é de suma relevância refletir a respeito da dimensão corporal no âmbito da tessitura poética da obra desses escritores, uma vez que se torna o espaço privilegiado no qual se materializa a experiência de comunhão erótico-carnal dos amantes e do próprio engendrar da criação artística.

O DIÁLOGO COMPARATIVISTA: PERCURSOS TEÓRICOS

A literatura comparada surge no bojo da história literária como um estudo que instaura relações entre duas literaturas, a saber, "como uma tomada de consciência do cosmopolitismo literário" (GUYARD, 1956, p. 11). No entanto, não se trata de tão simplesmente comparar dois sistemas literários distintos, mas, como adverte Tânia Franco Carvalhal (1998, p. 7), a literatura comparada somente acontece "quando a comparação é empregada como recurso preferencial de estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental de análise, ela passa a tomar ares de método – e começamos a pensar que tal investigação é um 'estudo comparado'". Em outras palavras, o viés comparatista precisa ser empregado como um recurso analítico e interpretativo por excelência – e não um mero confronto entre obras ou autores.

No seu percurso de desenvolvimento, o campo de atuação da literatura comparada expande-se no sentido de que o estudo comparativista estende o diálogo, por um lado, com novas formas artísticas, tais como as artes plásticas, a música, a escultura, a arquitetura, o cinema e a literatura. Pois, como destaca Ulrich Weisstein, existe uma "iluminação recíproca das artes", o que remonta ao título de um dos capítulos da sua obra *Introdução à literatura comparada* (1968). Anos mais tarde, em 1973, em um ensaio publicado na obra *Literatura comparada e a teoria da literatura*: pesquisa e introdução, Weisstein estabelece uma relação da literatura com as demais realizações artísticas na vigência de uma unidade,

> na medida em que a literatura é uma forma de arte, isto é, o produto de uma atividade não utilitária e criativa, ela tem determinadas afinidades com os domínios presididos pelas demais Musas, o que torna viável, e mesmo provável, que existam, apesar dos meios diferentes empregados, denominadores comuns entre elas (que, por sua vez, podem servir como base sólida de comparação) (WEISSTEIN, 1994, p. 327).

Embora haja "meios diferentes empregados" e peculiaridades intrínsecas pertencentes a cada realização, há um elo comum, ou melhor, um ponto de convergência e de "determinadas afinidades" das artes entre si, de modo que possibilita um diálogo fecundo e, ao mesmo tempo, constitui uma "base sólida de comparação" entre elas. É justamente o que Etienne Souriau observa no seu estudo intitulado *A correspondência das artes*: elementos de estética comparada (1969), isto é, um parentesco e uma interação essencial entre as artes. Neste sentido, o autor afirma que "a arte são todas as artes" (SOURIAU, 1983, p. 2).

Numa perspectiva atual, a abordagem interdisciplinar – e, inclusive, a intersemiótica – aplicada aos estudos da literatura comparada opera a abertura para novos objetos de investigação, novas práticas analítico-interpretativas e, assim, amplia significativamente os horizontes acerca do fenômeno estético em suas mais variadas manifestações no diálogo com textos literários ou não. Conforme as palavras de Tânia Carvalhal (1998, p. 74),

> Esses trabalhos expressam a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, mas

> igualmente de explorar o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento. Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa 'entre' os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades.

A literatura comparada figura um espaço "móvel" e dinâmico de trânsito, de correspondências e de um contínuo diálogo entre as mais diversas formas de expressão do homem. Com efeito, conduz à superação das "fronteiras" e dos limites os quais demarcam as dimensões geográficas, artísticas ou disciplinares. Em outro plano, aprofunda a investigação do "imbricamento" e da relação da própria literatura com outras manifestações artísticas ou não, estabelecendo não somente "nexos" e afinidades entre eles, mas também explorando as suas "especificidades" inerentes.

Para ilustrar de que modo se engendra essa relação comparativista, torna-se de extrema relevância trazer a lume o diálogo entre duas manifestações artísticas, que, no caso, são duas obras literárias: o poema "Só na poesia?", de Olga Savary, e o romance *Avalovara*, de Osman Lins. As questões as quais perpassam o campo desta discussão serão exploradas com mais afinco ao longo do próximo tópico.

ENTRE MOVIMENTOS E TESSITURAS: A FIGURAÇÃO POÉTICA DO CORPO

Na recriação dos corpos em meio à natureza, a experiência do amor opera a possibilidade de restabelecer o vínculo originário entre o ser humano e o mundo natural, uma vez que o conduz às suas origens e ao reencontro da unidade perdida. Como destaca Octavio Paz (1994, p. 193), "o amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles". A partir desse viés interpretativo, pretende-se trazer para o proscênio da discussão um possível diálogo comparativista entre o poema "Só na poesia?" e o romance *Avalovara*.

Olga Savary possui uma extensa e rica produção literária, distribuída em diversos livros premiados pela crítica. O poema "Só na poesia?" foi publicado na obra intitulada *Linha-d'Água*, de 1987. A sua estrutura apresenta-se em forma de diálogo, iniciando em tom de questionamento, o que já se figura desde o seu título. Segue abaixo, na íntegra:

> Eu te pareço bela ou bela
> é só minha poesia quando
> só assim me entrego?
>
> Depois de derrubada, foi em mim
> que te ergueste fortaleza
> – fortaleza de água, de igapó
> e igarapé (a que me comparas).
>
> Então aposso-me do teu rio
> que corre para minhas águas
> e me carrega ao momento de entrega:
> ensolarada. (SAVARY, 1987, p. 30).

A beleza, referida na primeira estrofe, reside não somente no plano físico ou estético, mas se relaciona com o próprio, com a *poesia* autêntica de cada um que se deixa descortinar no momento fulcral da entrega amorosa: "Eu te pareço bela ou bela/ é só minha poesia quando/ só assim me entrego?". Não diz respeito ao belo que paira no domínio inteligível do sublime – sob um viés platônico –, mas à experiência de busca pela instância criativa, na qual se constitui não somente o operar inaugural da arte, mas da própria existência. O figurar da poesia perpassa a via do corpo, conduzindo-o a um momento de revelação: a carne se faz palavra, reveste-se da "poesia (inexplicável) da vida". [2]

Mais do que apenas a conjugação de palavras, a poesia de Savary acontece na convergência erótica das águas, no enlace sinuoso dos corpos, na vida que vige em cada homem. A própria metáfora sexual, tecida ao longo do poema, revela a poesia operando, na medida em que possibilita o "comparar", ou melhor, o transfigurar da materialidade dos corpos no movimento das águas em meio à pulsão erótica do envolvimento dos amantes. Octavio Paz (1994, p. 12) revela uma

---

[2] Verso do poema "Lembrete", do poeta Carlos Drummond de Andrade, da sua obra *Corpo* (2011, p. 99).

forte correlação entre o erotismo e a poesia, chegando a exprimir, por meio de sua genuína veia literária, que "o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal". O corpo constitui-se como a tessitura de um texto, como o espaço da criação e do lavrar dos sentidos; ao passo que a poesia se realiza no corpo verbal da linguagem, na fecundidade do gesto criador, no movimento de cópula de sonoridades, de imagens e de metáforas. No âmbito deste trabalho, o erotismo perpassa a dimensão do acontecer poético da sexualidade. O escritor mexicano aponta uma correlação entre o erotismo e a poesia. O erotismo, conjugado ao amor e à sexualidade, manifesta-se na transfiguração poética do corpo. A poesia, por seu turno, vigora no *élan* erótico da própria palavra.

Na segunda estrofe, após ser "derrubada", despida e deflorada na nudez do seu corpo, o ser feminino revela-se plenamente, à luz da atividade fecunda da semeadura. O "tu" da interlocução, com sua força e vigor, erige a sua "fortaleza", o seu domínio na encenação erótica, o qual não se sustenta, uma vez que os corpos se encontram regidos sob o movimento intermitente e incessante do fluxo das águas. Segundo Marleine de Toledo (2009, p. 84), "o erotismo explode em *Linha-d'Água* – como, de resto, em toda a poesia savaryana –, como vida, energia. A natureza é mais que natureza: é a natureza do corpo, a água do corpo, a água do orgasmo". A natureza reveste-se na constituição carnal do homem, o próprio fulgor da vida se derrama na figuração dos corpos dos amantes. Tal como está aludido no poema "Fogo", da obra *Sumidouro* (1977): "sou um ser marcado, natureza" (SAVARY, 1998, p. 128).

Em relação à recriação poética dos corpos, a pesquisadora Angélica Soares, interpretando a poética de Olga Savary, comenta que o relacionamento amoroso dos humanos metamorfoseia-se paralelamente no dinamismo dos fenômenos vitais do mundo natural, cuja mútua correspondência, além de restabelecer o vínculo originário, instaura uma real conexão e sincronia no diálogo entre as suas manifestações. Diz a autora:

> Perfeitamente inseridos na dinâmica *natural*, os corpos dos amantes se conectam e se complementam, na entrega plena e recíproca. Pela integração entre o ser humano e a Natureza, a linguagem dos corpos não é apenas deles, mas do mar, do animal, da flor, do fruto (SOARES, 1999, p. 63, grifo do autor).

Há uma predominância absoluta do elemento da água, cuja vastidão líquida indomável, na sua vazão implacável, "sem medir margens", encena o dinamismo e a envergadura do envolvimento erótico-carnal. A entrega "desaguada" e visceral dos amantes desemboca na união dos corpos, os quais se transmutam no próprio fluxo das águas. Ao mesmo tempo em que evoca o princípio originário da vida, o fundamento "primitivo" da criação, o movimento regenerador [3] da água conduz o ser humano à reconciliação com as forças da natureza, ou melhor, com a natureza do seu próprio corpo. A fluidez do signo das águas alude à nudez natural [4] e, por extensão, à diluição das formas humanas, que se configuram livres e "desatadas" em direção à unidade e à plenificação do amor. Como se pode observar nos seguintes versos do poema "Signo" da mesma obra em questão:

> Se a outro pertencia, pertenço agora a este
> signo: da liqüidez, do aguaceiro. E a ele
> me entrego desaguada, sem medir margens,
> unindo a toda esta água do teu signo
> minha água primitiva e desatada.
> (SAVARY, 1987, p. 26).

A cópula sexual instaura a abertura para o momento "ensolarado" e resplandecente de integração carnal entre duas existências que se entregam ao êxtase, ao gozo, à livre fruição do desejo e, sobretudo, à consumação do ato sexual no acontecer do jogo amoroso, o qual os integra em uma plena coexistência a partir da posse das águas do amante no movimento vertiginoso de reunião e de entrega: "Então aposso-me do teu rio/ que corre para minhas águas". Na reciprocidade do enlace dos amantes vigora a unidade concreta dos seus corpos, tal como se vislumbra na seguinte passagem do poema "Coração subterrâneo", da obra *Magma* (1982): "Amando e se tornando amado, o corpo/ do outro é de repente nosso corpo" (SAVARY, 1998, p. 188). Neste sentido, a encenação erótica

[3] Segundo Mircea Eliade (2008, p. 110), "o contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um 'novo nascimento'; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida".
[4] De acordo com Bachelard (1989, p. 36), "a água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência".

dos corpos sob a mobilidade das águas remonta à possibilidade de operar a reconciliação, a fusão em uma só carne, de modo que se realiza o retorno a uma totalidade originária, a um estado primordial e edênico, vivenciado pelo casal bíblico Adão e Eva.

A poética de Olga Savary jamais se confunde com a mera obscenidade ou a banalização do corpo enquanto simples instrumento de prazer a serviço da satisfação de um impulso de ordem fisiológica. Pelo contrário, remete à dignidade humana nas suas possibilidades inaugurais e criativas de realizar-se seja pela dimensão do corpo, seja pelo engendrar fecundo da própria arte. A experiência amorosa consuma-se na comunhão originária dos corpos, como está figurado no poema "Ária", que também integra a obra *Magma*: "O que havia era a fúria no toque,/ nos corpos um elo desconhecido,/ arquetípico e anterior" (SAVARY, 1998, p. 183). A poesia "desconhecida" que emana dos próprios corpos opera experiências, descobertas e revelações, não por meio de respostas assertivas ou de afirmações categóricas, mas de interrogações, de abismos e de um convite sempre renovado à reflexão.

O escritor Osman Lins, por sua vez, publica em 1973 a obra *Avalovara*, que constitui, por meio dos procedimentos literários empregados, um romance experimental por excelência. A começar pela sua composição estrutural, em que a narrativa é regida pelo movimento da espiral e do quadrado. O próprio romance esclarece como se figura tal estruturação:

> Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz (LINS, 1973, p. 18-19).

A espiral consiste em uma "força motriz" propulsora do percurso criativo do romance, ao passo que o quadrado corresponde ao "recinto", ao "âmbito do romance", cujo contorno espacial opera a delimitação. Este quadrado divide-se em outros menores, cada um correspondendo a uma letra. A passagem da espiral

tangencia sucessivamente as letras e cada uma destas equivale a uma linha narrativa. As letras provêm da frase emblemática do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que pode significar "*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*" (LINS, 1973, p. 32, grifo do autor). O que já conduz a narrativa a uma aura cosmogônica, no seu inesgotável poder criador. [5] No total são oito linhas narrativas, as quais se entrecruzam no desenrolar do romance e retomam ciclicamente os temas tratados por cada letra em segmentos cada vez maiores. Os temas intitulam-se da seguinte forma: ʘ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações; A Espiral e o Quadrado; História de ʘ, Nascida e Nascida; Roos e as Cidades; Cecília entre os Leões; O Relógio de Julius Heckethorn; ʘ e Abel: ante o Paraíso; ʘ e Abel: o Paraíso. *Avalovara* é, portanto, um texto tecido por uma diversidade de textos, tal como o pássaro [6] que dá título ao romance, feito de outros pequenos pássaros.

Os temas perpassam a personagem principal de Abel – narrador, escritor e amante – e o seu percurso no qual busca alcançar o autoconhecimento e a realização artística, em meio às mulheres que amou: Anneliese Roos, Cecília e ʘ. Para os fins deste trabalho interpretativo, deter-se-á sobre o envolvimento de Abel com esta última personagem – identificada tão somente pelo sinal gráfico e, por conseguinte, inominada –, em virtude de esta relação figurar a plenitude da realização amorosa.

A personagem de ʘ é descrita no romance como "palavra e corpo" (LINS, 1973, p. 14). Como sublinha Ana Luiza Andrade (1987, p. 186), "corpo formado de palavras ou palavra formada de corpos: vozes e signos do mundo". As palavras perpassam o seu corpo, de modo que são visíveis e audíveis. Em meio às tessituras verbais que tecem o seu corpo, Abel busca desvendar o nome de ʘ, a mulher-

[5] Para o escritor Osman Lins, a concepção de narrativa vislumbra-se à luz de uma cosmogonia, proporcionando à palavra escrita readquirir dimensões absolutas: "E a narrativa, para mim, é uma cosmogonia" (LINS, 1979, p. 223-224).

[6] "Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus
pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de 'Avalovara', que muitas pessoas acham estranho" (*Ibidem*, p. 165).

palavra, a carne transmutada em verbo, a escritura engendrada no próprio corpo – a própria obra de arte a ser decifrada pelo escritor, como um "texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original desvanece" (LINS, 1973, p. 28). Neste ponto, especificamente, vale ressaltar o emprego de materiais e formas não convencionais, [7] os quais contribuem para uma nova concepção e estruturação da personagem romanesca.

O fato de ʊ ser duas vezes nascida [8] torna-se simbólico não somente no plano geral do romance, como também no próprio projeto literário do escritor pernambucano, tendo em vista que o "motivo gerado da idéia desse segundo nascimento [...] é a nomeação das coisas" (LINS, 1979, p. 176). O texto osmaniano remonta ao acontecimento da cosmogonia, isto é, à passagem do Caos Primordial para o Cosmos Ordenado, a partir da ação essencialmente humana de nomear, de revelar e instaurar novos elos de significação, como está sugerido no Retábulo de Santa Joana Carolina, a quinta das nove narrativas que compõem a obra *Nove, Novena* (1966): "Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra" (LINS, 1994, p. 98).

Na obra *Avalovara* há um verdadeiro hino de louvor à experiência amorosa. Para Osman Lins (1979, p. 165), o amor "teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com o outro". Com efeito, destaca-se a consagração da esfera sensorial do corpo, sendo o lugar, por excelência, onde se dá a apropriação e a unidade concreta dos amantes, no caso das personagens de Abel e de ʊ, como se pode observar na seguinte passagem do romance:

---

[7] Além da caracterização não usual e inovadora da personagem de ʊ, o corpo da alemã Roos é referido no romance como composto por cidades: "Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto" (*Idem*, 1973, p. 32).
[8] No tema História de ʊ, Nascida e Nascida, a reiteração do termo "nascida" já sugere a sua "vida dúplice, *duas vezes nascida*, com duas infâncias, duas idades, dois corpos" (*Ibidem*, p. 22, grifo nosso).

> No côncavo da mão, sopeso docemente os seus grãos e ocorre-me que sustento, no côncavo da mão, a sua voz. A voz que me fala, que me enlaça, que exalta a minha pele, o esplendor da minha carne, tudo nasce aí, nessas sementes, sim, não apenas o desejo, a força que elabora as palavras e as destila, mas também o timbre dessa voz, sua sonoridade, a voz, essa voz de bordões. Amado meu, amor, meu sexo te chama, invoca o teu, esse deus pulsador e cercado de chamas. Verás como haverá, a tua salamandra, de crescer dentro de mim, expandir-se em mim, tomar-me o ventre, as ancas, invadir meu corpo, ser meu corpo, reinar em mim, em mim reinar, em mim. *Morde me* (LINS, 1973, p. 88, grifo do autor).

O corpo da personagem de ʘ, constituído do turbilhão de palavras, de vozes e de textualidades, evoca o "desejo" erótico e o diálogo dos sexos, "esse deus pulsador e cercado de chamas" e, ao mesmo tempo, o vigor poético da linguagem e do próprio ato de escritura "que elabora as palavras e as destila". No movimento dos corpos de Abel e da inominada, a dimensão sexual realiza-se paralelamente na dimensão verbal. Ou, para empregar os termos de Octavio Paz, existe uma mútua correlação entre os domínios do erotismo e da poesia. As construções metafóricas presentes operam uma aproximação significativa do homem com elementos pertencentes à natureza, tais como: o termo "salamandra" remonta, em termos figurados, ao órgão sexual masculino.

Além disso, as descrições sensoriais minuciosas, bem como as metáforas envolvendo frutas e flores constroem uma atmosfera essencialmente sensual que, por sua vez, evoca um diálogo possível com o *Cântico dos Cânticos*. [9] Há, em ambos os textos, uma verdadeira efusão sinestésica, instaurada na própria comunhão erótico-poética dos corpos amantes. Na obra de Salomão, a qual se insere no contexto bíblico, destaca-se o trecho a seguir:

> Como se esmaltam teus seios, ninfa irmã.
> E como sob o vinho eles se esmaltam.
> Mais do que todo aroma, de tua roupa saem fragrâncias,
> Raios de mel, ninfa, destilas aos lábios,

[9] Na apresentação da obra, o crítico Antonio Candido observa que "o livro de Osman Lins se situa numa ambiguidade ilimitada. A começar pela linguagem, que varia com o movimento da espiral, indo da simplicidade das expressões até a paráfrase do Cântico dos Cânticos, do tom de arrolamento metódico aos vôos largos da poesia" (*Ibidem*, p. 10-11).

> Sob tua língua há leite e mel
> (SALOMÃO, 2000, p. 55-57).

Em relação ao romance do escritor pernambucano, elege-se a seguinte passagem, a qual entretece, igualmente, a cena do encontro amoroso na sua densidade plástica de dimensões, nuances e fragrâncias [10] no vigor da escritura do texto literário:

> O licor a que sabe a sua língua quente, Abel, não será então filtrado com palavras? Evoca-te, seu hálito, mirra e violetas, uvas, sarmentos, folhas secas queimando, ou o que te embriaga é o olor das palavras através das quais suscitas esse pequeno universo entre doméstico e vinário? Arrefece a pressão das nossas bocas e entreabrem-se as pálpebras azuladas de ʊ: íris secretas contemplam-me à tona dos seus olhos, tão úmidas e dilatadas que parecem alastrar-se pelas órbitas (LINS, 1973, p. 333).

Os amantes consumam o *élan* sexual e, por extensão, a promessa do amor em um tapete [11] com motivos de animais e plantas, em que a unidade de seus corpos se inscreve em meio à visão do Paraíso: "o tapete é o Paraíso" (LINS, 1973, p. 357). O que se observa é o movimento de recriação às avessas do casal original Adão e Eva, uma vez que a plenificação amorosa de Abel e de ʊ acontece na própria dimensão do envolvimento carnal dos amantes, sob a figuração de um jardim, ou melhor, de um éden paradisíaco:

> e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973, p. 413).

[10] A experiência amorosa é fortemente marcada pelo viés sensório, tal como se figura no poema "Nome", da obra *Linha-d'Água*: "Procuro sorver-te/em todas as tuas entradas/ e assim me encarceras/ em teu luxo de cheiros,/ cor e sons" (SAVARY, 1987, p. 29).

[11] O tapete é a "réplica da tessitura romanesca, ornamento tecido pelo mundo, tem no centro um jardim" (ANDRADE, 1987, p. 205).

Neste trecho final do romance, a linguagem [12] irrompe em meio aos "voos largos da poesia" – de que fala Candido –, cuja ausência de pontuação denota a preocupação com o tom melódico intrínseco às palavras. Os enamorados não apenas habitam o tapete, como também são "tecidos" pela urdidura dos seus fios. No limiar dos encontros e das travessias, engendra-se a beatitude, a profunda integração dos amantes, "enlaçados" e acolhidos na abertura "luminosa" inaugural e prenhe de silêncios da Totalidade. Esta, por sua vez, vigora na sua exuberância natural inesgotável – os afluentes, os animais e a vegetação. Sendo assim, é possível observar que a unidade se materializa, em sua plenitude, na tessitura amorosa enredada conjuntamente pelas personagens, na medida em que se realiza a "entrada no grande todo coletivo: o eu se converte em nós" (PAZ, 1994, p. 182). Em suas linhas literárias inovadoras, o romance de Osman Lins fulgura um "reencontro inicial com uma realidade de ordem poético-edênica" (ANDRADE, 1987, p. 179).

Se, por um lado, vislumbra-se a encenação da cópula carnal; por outro, evoca a dimensão mística e sublime da convergência dos amantes e, por extensão, da própria comunhão com o divino. A exemplo do poema "Cântico espiritual", do frade carmelita e também poeta espanhol São João da Cruz, no qual se figura "canções entre a alma e o esposo" que corresponde, em outro plano, ao diálogo entre a alma e Deus – seu verdadeiro Amado. Na confluência ambígua entre as esferas do erotismo e do religioso, as descrições remontam a um "leito [que] é florido" e iluminado por uma "paz edificada", cuja profusão espiritual convoca ao exercício amoroso e à unidade extática com o sagrado:

> Gozemo-nos, Amado!
> Vamo-nos ver em tua formosura,
> No monte e na colina,
> Onde brota a água pura;
> Entremos mais adentro na espessura.
> (JOÃO DA CRUZ, 1960, p. 21).

Em suma, *Linha-d'Água* e *Avalovara* operam uma abertura "mais adentro" que conduz a uma entrega maior, a do corpo à poesia, ao mesmo tempo

[12] De acordo com Octavio Paz (1982, p. 274), "o caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem".

que desvela a poesia dos corpos – seja das águas, seja do próprio verbo. No intenso jogo entre a dimensão erótica e a poética, Georges Bataille (1987, p. 23) sustenta que "a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos", a saber, à comunhão absoluta dos amantes na própria poeticidade do encontro místico [13] e, também, erótico dos corpos. As obras supracitadas manifestam uma nova ligação do homem com o mundo, uma vez que encenam a experiência amorosa como uma possibilidade concreta de reconciliação, mediante o movimento de recuperação da unidade originária entre o ser humano e a natureza; de operar o retorno ao estado primordial do Paraíso; e, assim, de desfazer a condição de exílio do homem: "Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor sentimos voltar à totalidade original [...] Reconciliação com a totalidade que é o mundo" (PAZ, 1994, p. 196). Os corpos reconciliados convergem para a concretização de uma perfeita unidade à luz do rito carnal, sob as emanações do espírito erótico-amoroso, no esplendor da natureza desvelada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No diálogo entre a poética de Olga Savary – especificamente a figurada no poema "Só na poesia?" – e o romance *Avalovara*, de Osman Lins, pode-se observar não uma simples relação comparativista entre os procedimentos criativos empregados, porém um enriquecimento mútuo e, sobretudo, a possibilidade de revitalizar e de recriar com singular plasticidade e densidade metafórica a experiência amorosa na conformação verbal de cada uma dessas obras. Portanto, a literatura comparada, como um espaço eminentemente de trânsito e de fluxo, é capaz de oportunizar significativamente a abertura para a compreensão de novas dimensões interpretativas e de questões que percorrem as correspondências recíprocas e os cruzamentos possíveis da literatura em diálogo com outras manifestações artísticas – que, no caso, se deteve sobre obras de ordem literária – não somente atentado às semelhanças existentes, mas também às peculiaridades de cada realização textual. A partir do viés articulado neste trabalho, os textos

[13] No poema "Noite escura", de São João da Cruz, a união mística e indistinta dos enamorados instaura-se sob o vigor simbólico do elemento da noite: "Oh! noite que juntaste/ Amado com amada,/ Amada já no Amado transformada!" (JOÃO DA CRUZ, 1960, p. 290).

literários figurados constituem-se à luz de dois corpos que se conjugam e se atravessam mutuamente sob a vigência de um éden amoroso.

Sendo as metáforas criadoras de realidades, por excelência, as que se apresentam nas obras estudadas fundam uma nova relação do homem com a natureza, em que estes se confundem em suas manifestações e se encontram plenamente em comunhão na unidade amorosa, consumada na conexão dos corpos. A encenação do envolvimento erótico-carnal dos amantes conduz à reconciliação com a natureza e, simultaneamente, à consagração da natureza do próprio corpo. Se a figuração dos corpos presente em Olga Savary perfaz-se sob o devir das águas, em Osman Lins o corpo textual da personagem de ʘ também está sempre por ser reconstruído em meio ao movimento espiralar do romance. O manifestar do corpo investe-se de uma poesia inaugural, de modo que se realiza como uma verdadeira obra de arte, aberta, jamais acabada e, por conseguinte, de sentidos moventes, remetendo às possibilidades criativas de o homem realizar-se amorosamente quer pela dimensão corporal, quer pelo engendrar da própria instância artística.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUYARD, Marius-François. **Literatura comparada**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

JOÃO DA CRUZ, São. **Obras de São João da Cruz**. Traduzidas pelas carmelitas descalças do convento de Santa Tereza do Rio de Janeiro. Prefácio e introdução do Padre Maurílio T. L. Penido. Petrópolis, RJ: Vozes, 1960. 2 v.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LINS, Osman. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. **Nove, novena**: narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

SALOMÃO. **Cântico dos cânticos**. Traduzido do grego por Antonio Menina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000.

SAVARY, Olga. **Linha-d'Água**. São Paulo: Massao Ohno/Hipocampo, 1987.

SAVARY, Olga. **Repertório Selvagem**: obra reunida: 12 livros de poesia (1947-1998). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; MultiMais; Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. Tradução de Maria Cecília Pinto e Maria Helena Cunha. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. **Olga Savary**: erotismo e paixão. Colaboradores Heliane Aparecida Monti Mathias e Márcio José Pereira de Camargo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura Comparada: uma definição. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 308-325.

Recebido em julho de 2013.
Aprovado em agosto de 2013.